

Die Kunst der Neutralität

Von Philipp Theisohn

Im Angesicht der Frage, warum man diesen Autor erinnern, warum man sein Werk immer noch oder vielmehr: endlich wieder lesen soll, erweist sich der ihm 1919 zugesprochene Literaturnobelpreis nur sehr bedingt als ein brauchbares Argument. Weder Preise noch Jubiläen können mittelmässige in grossartige Texte verwandeln. Vielmehr spiegeln sie zuvorderst die mentale Disposition derer wider, die da auszeichnen, und derer, die der Auszeichnung gedenken. Es empfiehlt sich in solchen Momenten, die soziale Dimension der Literatur nicht als blosses Beiwerk zu erachten: Zum Sinnhorizont der Kunst gehört auch, was eine Gesellschaft aus ihr macht, ob und wie sie sich in ihr zu erkennen vermag. So besitzt der Geltungsverlust, den Carl Spittellers Dichtung in den vergangenen hundert Jahren zweifelsohne erlitten hat, durchaus einen Aussagewert: Ganz offensichtlich spiegelt sie uns nicht mehr in genügendem Masse.

Ein Leichtes wäre es, die Schuld für diese Entfremdung beim Spiegel selbst zu suchen. Womöglich musste er für unsere Welt erblinden, war er doch einst vor allem gefertigt worden, damit sich auf seinem Glas noch einmal die Umrisse der Götter abzeichnen konnten. Spittellers Verpflichtung gegenüber dem Mythos, seine Obsession, immer wieder zu jenem dunklen Schöpfungsgrund zurückzukehren, der nur dort sichtbar wird, wo das Erzählen stillsteht – also im Epos –: Das alles scheint uns fern. Noch Emil Staigers Bewunderung für dieses ‚seltsame dichterische Phänomen‘, das wie ein aus der Zeit gefallener Monolith das 20. Jahrhundert heimsucht, wird begleitet durch die Bemerkung, dass uns bei der Lektüre des *Olympischen Frühling* „ein eigentümliches Unbehagen anwandeln mag.“ Bei jenen, die Spitteler mit weniger Empathie entgegentraten als Staiger, übersetzte sich dieses Unbehagen in Unverständnis. Man las ihn nicht mehr. Mit der gemächlichen wie unerbittlichen Konsequenz aber, in der seine

Bücher von den Nachttischen und aus den Wohnstuben verschwanden und sich in den Antiquariaten und Brockenhäusern sammelten, verdunkelten sich uns auch jene Tage, in denen man Spitteler noch für einen literarischen Solitär hielt, einen Dichter, zu dem man sich bekennen konnte oder musste und den nicht nur die psychoanalytische Bewegung als einen künftigen Klassiker der Moderne ansah.

Sich über die Würde, die Spitteler einst zukam, einfach hinwegzusetzen und sie als Geschmacksverirrung eines vergangenen Zeitalters abzutun, bleibt Gegenwartshybris. Handkehrum kann eine Wiederannäherung an sein Werk nicht von den Mentalitäten absehen, in deren Umfeld es entstanden ist. Aufschluss geben mag etwa die Stimme Max Kommerells, des neben Walter Benjamin vielleicht bedeutendsten Germanisten der Zwischenkriegszeit. Für Kommerell steht Spitteler noch gleichberechtigt und als dessen Antipode neben Stefan George. Gegenüber der im Kern herrischen, auf die Bildung und Lenkung einer geistigen Gemeinschaft abzielenden Poetik Georges (dessen Sekretär Kommerell 1924 dann werden wird), bleibt Spitteler ein „Individualist und großartiger Eremit, der einen Weg geht, der für jeden schwächeren verbrecherisch ist“, schreibt er im Mai 1920 an Ernst Kayka. Wo Georges Dichtung ein „rauschhaftes Verbundensein mit der Wirkung des Rhythmus mit allen orgiastischen Sprach-Elementen“ sucht, da bleibt bei Spitteler das „kosmisch einmalige Leben“ etwas, das allein im „Hintersprachlichen“ anzutreffen ist.

Wenn solchen Typisierungen mittlerweile auch ein esoterischer Beiklang anhaftet, so bringen sie doch etwas zum Vorschein, das unserer Wahrnehmung von Spittelers Dichtung zumeist entgangen ist, nämlich ihren politischen Kern. Gemeint ist damit gerade nicht das, was man ‚politische Meinung‘ nennt, sondern vielmehr der unverbrüchliche Zusammenhang zwischen Kunst und Handeln. Die Ratlosigkeit, die uns im Augenschein von Texten wie „Prometheus

und Epimetheus“ oder eben dem „Olympischen Frühling“ befällt, verdankt sich nicht zuletzt dem Umstand, dass wir verlernt haben, diese Einheit von Ethik und Ästhetik zu sehen, die einem Publikum der 1920er Jahre noch weitaus evidenterschien. Mit anderen Worten: Der Spiegel dieses Werks ist keinesfalls trübe geworden. Es ist unser eigener Blick, der sich in ihm nicht mehr erkennt, weil er Dinge voneinander trennt, die eigentlich zusammengehören – und die bei Spitteler ganz bewusst ineinandergefügt sind.

Beginnen wir also beim Offensichtlichsten: In seinem Ursprung wie in seinem Abgesang geht es in diesem Oeuvre um Macht, um Macht und Machtverfall. Die beiden „Prometheus“-Epen, die Spittelers literarisches Schaffen umschliessen, sind politische Schaustücke: Das Gottesreich, bewohnt vom Menschengeschlecht, benötigt einen Regenten. Prometheus lehnt das ihm angetragene Amt ab, da er fürchtet, dieses würde ihn in seinem Glauben an die ‚Göttin Seele‘ korrumpieren. Sein Bruder Epimetheus – also der ‚Nachsorgende‘, nicht der ‚Vorsorgende‘ – stellt sich indessen der Aufgabe und muss dabei erfahren, dass die Schwäche seines Staates im Unvermögen seiner Bewohner liegt, Oberfläche von Substanz zu unterscheiden. Nicht nur das Kleinod der Pandora wird von den Menschen in seiner göttlichen Herkunft verkannt: Es sind die moralischen Begriffe, die sich als korrumpierbar erweisen. Im Rausch der Sophisterei reimen sich im Zweifel „haft“ und „schaft“ immer aufeinander, die Gegensätze lösen sich auf. Jede Debatte endet mit dem Rückzug auf die Subjektivität des Arguments, und „über alle dem, so ists ein kleiner Unterschied, und viele Gleichheit wohnt daselbst im Hintergrunde.“ Wo aber sich Gut und Böse nicht mehr im Wesen unterscheiden lassen, sondern „gleich dem Schachbrett“ sich „im Zickzack“ als „schwarz und weiße Summe“ gegenüberstehen, da ist es um den Souverän geschehen. Behemoth, der Fürst des verfeindeten Nachbarreiches, macht sich die allgemeine Begriffsverwirrung

zu eigen und ergreift Besitz vom Gottesstaat, indem er seine Machtübernahme als Friedensschluss tarnt und die Postulate der Toleranz als Schutzschilde nutzt. In der Erkenntnis, dass Herrschaft auch mit Definitionsgewalt verknüpft ist, erweist sich diese Fabel als so tagesrelevant wie sie im Beharren auf der menschlichen Manipulierbarkeit zugleich demokratischeskeptisch bleibt. Wer nach politischer Macht strebt, so die Botschaft, kann nicht auf Ewigkeitswerte zählen, sondern nur auf Strategien des Selbsterhalts. Im „Olympischen Frühling“ wird es dann Zeus sein, der den eigentlich im Wettstreit siegreichen Apoll um das göttliche Königtum bringt – indem er einfach die Regeln bricht und „blutig jetzt und sündenschwer“ zur Krone greift. Gerade hierin jedoch erweist er sich als politikfähig, denn, wie es die Gorgo weissagt: „Die erste Herrschertugend heißt: die Herrschaft haben.“ Kurzum: Die Mächtigen in Spittellers Kosmos leben in einem immerwährenden Kreislauf von Gewalt und Gegengewalt, von Aufstieg und Niedergang.

Die politische Dimension der Dichtung liegt freilich in der Rolle beschlossen, die diese sich selbst im Angesicht einer usurpatorischen Geschichte zuweist. Vordergründig scheint es – wie es ja immer scheint –, als stünden die Dichter abseits. Wie Prometheus und Epimetheus leben „sie getrennt von allem Volke“ und gehen „nicht zu Markte kaufen von den richtigen Begriffen“, und so wird „besonders ihre Art und anders ihre Sprache“. Die Pointe bleibt indessen, dass aus dieser Absonderung, in der als „einziges Gebot der eignen Seele Flüstern“ überdauert, die Poesie für Spitteler zu einem politischen Korrektiv wird. Am Ende, wenn alles schon verloren scheint, wird es nämlich dann doch Prometheus richten müssen, der ins Tal der Menschen zieht, den Messias rettet und Behemoths Brut in die Flucht schlägt. Gemeinsam mit dem Bruder kehrt er sodann in seine Einsiedelei wieder zurück, denn zu herrschen – das vermag die Dichtung nicht (und da liegt der programmatische Gegensatz zu Georges Kunstauffassung, den Kommerell hellichtig erkannt hat). Aus dem Verborgenen

jedoch wirkt sie ganz aus sich heraus und auf ihre Weise auch auf dem Feld gesellschaftlichen Handelns. Sie ordnet. Sie führt die Menschen hinter die Wörter. Und sie hält aus, wenn man sie für nichtig und irrelevant erklärt, wenn man sie plagt und mundtot macht, denn wie Prometheus kennt auch sie das Ende der Gewaltigen.

Inszenieren seine Epen noch die Konfrontation von politischer Macht und poetischer Verantwortung, so zeigt sich die ganze Grösse Spitteler erst in seinem Entwurf einer ästhetischen Politik. Gemeinhin kennt man diesen Entwurf unter dem Titel «Unser Schweizer Standpunkt». Man kannte diesen Text einst hierzulande sehr gut, galt er doch – zurecht – als eine der zentralen Manifestationen des Neutralitätsgedankens. Übersehen hat man geflissentlich, dass dieser Vortrag, gehalten vor der Neuen Helvetischen Gesellschaft im Dezember 1914 im Zürcher Zunfthaus zur Zimmerleuten, zu einem bemerkenswerten Schlussbild findet. «[...] eine Ausnahmegunst des Schicksals hat uns gestattet, bei dem fürchterlichen Trauerspiel, das sich gegenwärtig in Europa abwickelt. Im Zuschauerraum zu sitzen. Auf der Szene herrscht die Trauer, hinter der Szene der Mord. [...] Wohlan, füllen wir angesichts dieser Unsumme von internationalem Leid unsere Herzen mit schweigender Ergriffenheit und unsere Seelen mit Andacht, und vor allem nehmen wir den Hut ab.»

Die Wahl dieses Bildes lädt nicht selten zum Zynismus ein: Die Schweiz als Zuschauerin beim blutigen Spiel der Nationen, ihre grösste Sorge ist die angemessene Haltung, während um sie herum Mord und Totschlag sich Bahn brechen. Tatsächlich ist das Gegenteil richtig. Wenn Spitteler den «richtigen neutralen», den «Schweizer Standpunkt» zu bestimmen versucht, so geht er gerade nicht davon aus, dass man diesen bereits dadurch eingenommen hat, indem man eben beim Weltkrieg nicht mitmacht. Neutralität ist weder eine

Frage des Schicksals noch ein Winkelzug der Bequemlichkeit. Neutralität, das kann man hier lernen, ist eine Kunstform, eine ästhetische Haltung, an der es zu arbeiten gilt, denn allein sie rechtfertigt die globalpolitische Sonderstellung, die einem zugefallen ist.

Für degoutant kann solch eine Position nur halten, wer auch der Kunst nichts zutraut. Man lese genau: Wer neutral ist, der flieht nicht die Geschichte, der sieht auch nicht weg, wenn andere leiden. Der Neutrale harrt aus, er bleibt im Raum – und wenn er auch die Bühne nicht betreten kann, so gehört er doch zum Spiel. Erst durch ihn, erst aus seinem Blick lernen die Schauspieler, welches Stück sie eigentlich gerade aufführen – eine Farce oder eine Tragödie. Nur die Anwesenheit der Neutralen garantiert, dass es irgendwo einen Rückweg aus der Katastrophe in die Kultur geben kann. (Denn die Voraussetzung dafür ist die Einsicht, dass die Katastrophe *eine Katastrophe ist*, eine Konstellation, aus deren Abgrund sich wiederum, um Spitteler selbst zu zitieren, „in eine moralische Weltordnung empor“ schauen liesse.)

Spitteler hat die Kunst der Neutralität zu einer nationalen Aufgabe erklärt und dabei durchaus nicht wenig von dem vorweggenommen, was dann von Max Petitpierre bis zu Micheline Calmy-Rey zu den Leitlinien ‚aktiver Neutralitätspolitik‘ avancierte und was bis heute zur ethischen wie eben auch kulturpoetischen Selbstverpflichtung der Schweiz gehört. Nach innen erfordert die neutrale Haltung zwingend die Öffnung gegenüber dem Spiel der verschiedenen Landessprachen und Kulturtraditionen, was immer leicht zu denken war und doch so schwer umzusetzen bleibt. Nach aussen besagt Neutralität hingegen zweierlei: die womöglich altruistische, gerade hierin aber dem Selbsterhalt dienende humanitäre Hinwendung zur Welt einerseits, das Abstehen von partikularen Vereinnahmungstendenzen andererseits. So, wie Spitteler in seinem Erstlingswerk das Gottesreich durch ein allmähliches

Einsickern von Begriffen in Behemoths Hände fallen lässt, so sieht er analog den Schweizer Standpunkt durch die Einflüsterer von aussen, insbesondere durch den bis heute unbesiegten völkischen Nationalismus der Deutschen gefährdet. Wenn man mit Spitteler davon ausgeht, dass „politische Staatengebiete keine sentimental und keine moralischen Mächte sind, sondern Gewaltmächte“, dann bleibt es der Schweiz als prometheischem Staat aufgegeben, eine andere, eine würdevolle Sprache auszubilden, die aus der Distanz den politischen Diskurs in Kriegs- wie in Friedenszeiten leise durchdringt. Für den Literaturnobelpreisträger des Jahres 1919 dies keine Utopie, sondern ein ganz konkretes Projekt, eine ‚Staatsdichtung‘, wenn man so will. Wenn wir uns heute seiner erinnern, dann möchte ich beliebt machen, dass wir uns zuvorderst dieser Angelegenheit, die ihm so wichtig war, wieder annehmen.